

Article

« Voir le temps passé(er) dans *Châteaux en enfance* de Catherine Colomb »

Hélène Gaudreau

Études littéraires, vol. 25, n°1-2, 1992, p. 179-191.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501004ar>

DOI: 10.7202/501004ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



VOIR LE TEMPS PASSÉ(ER) DANS *CHÂTEAUX EN ENFANCE* DE CATHERINE COLOMB

Hélène Gaudreau

■ La romancière vaudoise Catherine Colomb (1892-1965) a laissé une œuvre singulière, certainement l'une des plus importantes du XX^e siècle. La parution prochaine des *Œuvres complètes*, édition préparée par le Centre de recherches sur les lettres romandes (Université de Lausanne), témoigne du souci de faire redécouvrir cette romancière injustement tombée dans l'oubli. La forme des textes est tout à fait originale : l'identité des personnages et la chronologie se perdent dans une écriture dense où les détails, s'ils semblent suivre le cours significativement capricieux des associations d'idées, ne ramènent pourtant pas moins le lecteur à quelques thèmes essentiels.

Ces récits déconcertants ont parfois été associés au Nouveau Roman¹ — encore à naître au moment où *Châteaux en enfance* a été publié (1945). Certes,

le style est en rupture avec les formes conventionnelles, mais si l'on devait absolument le rattacher à quelque mouvement, il ressemblerait davantage à la facture des romans de Virginia Woolf et du *stream of consciousness*, qu'à celle des romans de Nathalie Sarraute et de l'« école du regard ». C. Colomb travaillait cependant en dehors de toute école ou mouvement théorique — ce qui explique sans doute en partie qu'on la méconnaisse aujourd'hui — et les associations précédentes ne visent qu'à montrer à qui elle peut être comparée pour son originalité et la valeur de son entreprise littéraire.

Les récits colombiens sont profondément enracinés dans un milieu géographique, social et culturel, ce qui contribue à souligner à quel point les conflits qui les motivent touchent à l'essentiel de

1 Le rapprochement a été fait au moment de la publication du *Temps des anges* chez Gallimard en 1962.

la psyché humaine. L'action, réduite au mimimum, est constamment reprise et se résume en peu de mots. Chaque roman met en scène une famille vigneronne de la Côte vaudoise, famille dont les descendants se partagent inégalement des restes d'un domaine miné par les mauvaises récoltes et les remboursements hypothécaires, et amputé par les ravages de l'urbanisation. Rivalités, complots pour éliminer l'héritier indésirable, débouchent fatalement sur l'injustice, l'iniquité du partage, qui alimente à son tour un désir de vengeance dont on ne sait jamais s'il est *rêvé* seulement ou *réellement* mis à exécution. Nous retrouvons d'un texte à l'autre les cupides et les spoliés, ceux qui se sont débarrassés de leur passé (de l'enfance) et ceux qui lui sont restés fidèles, des personnages nourris de rancune ou nés de la tendresse. Galeswinthe, la figure pivot de l'analyse qui suivra, appartient à cette dernière catégorie.

* * *

Le lecteur de *Châteaux en enfance* aura d'abord quelque difficulté à rétablir la chronologie des événements racontés. Il lui faudra renoncer à la conception linéaire et découpée du temps chronologique, la succession des enchaînements des récits de C. Colomb étant soumise à une autre logique, celle de la mémoire.

André Corboz — à qui nous devons une étude précise sur le temps dans les romans de l'auteure — s'est penché surtout sur les mécanismes des digressions qu'entraîne le style d'une écriture qui rappelle les associations d'idées. Les chaînes associatives se brisent inopinément, ce qui ramène brusquement le lecteur au point de départ de la chaîne et crée un effet de rupture. Mais le fil bien-

tôt renoué entraîne des mouvements circulaires qui font boucles dans la linéarité et font avancer, parfois presque imperceptiblement, la perspective.

Pour apprécier les effets de temporalité inédits auxquels parvient C. Colomb, je me propose de mettre en évidence un motif de *Châteaux en enfance*. Apparemment l'un des plus difficiles à rattacher à la logique du récit et au réseau complexe des personnages, ce motif (significativement relié à la mémoire, à son caractère fragile, capricieux et aléatoire) n'en fonctionne pas moins comme un jalon dans le déroulement du récit.

Afin de bien faire saisir l'impact de ce détail en fonction de ses différentes occurrences, il me semble d'abord opportun de rappeler brièvement « l'histoire » racontée dans *Châteaux en enfance*. Pendant les quatre premiers chapitres, l'action principale est le baptême de la fille de Galeswinthe — dont nous ne connaissons d'ailleurs l'identité qu'à la fin de cette première partie —; le repas a lieu sur l'une des trois terrasses d'une maison ancienne, propriété de vignerons (favorisés alors par de bonnes années). Apparemment sans transition — c'est-à-dire sans une annonce explicite, une coupure significative dans le texte ou une date, par exemple —, un repas de mariage, celui de l'enfant que nous venons de voir baptiser, se substitue au déjeuner de baptême; mariage modeste puisque le père est décédé depuis peu. Indice de ce décalage : on s'aperçoit au fil du récit que les personnages, qui ont gardé leurs tics et leurs manies distinctes, ont perdu dents et cheveux, ont acquis rides et maux de toutes sortes : le temps a bel et bien fait son œuvre. De plus, des problèmes financiers semblent avoir miné le patrimoine familial. Cependant les plats servis et les convives — leur discours stéréotypé surtout — n'ont guère changé;

ce qui tend à annuler, du moins lors d'une première lecture, l'effet de passage du temps. Le lecteur non averti peut croire pendant quelques pages qu'il s'agit toujours du même repas.

Galeswinthe perd plus tard son gendre et sa fille et recueille leur enfant : Élisabeth. Plus tard encore, elle retrouvera un frère prodigue tendrement aimé, un frère pourtant sans scrupule qui prendra la place de sa sœur dans le domaine familial alors au bord de la catastrophe financière; la déshéritée ira finir ses jours dans un petit appartement locatif. Son déménagement est mainte fois annoncé par l'évocation d'une lampe de cuivre qui, au moment du départ, se décroche et s'enfonce dans le sol sans se briser. Les autres lampes se brisent lorsqu'elles tombent : « il y a peu au monde de Galeswinthes » (p. 52). Cette lampe miraculeuse — empruntée aux *Récits des temps mérovingiens* d'Augustin Thierry (de même que le prénom de l'héroïne), retrouvée également dans la description de l'église de Combray — souligne et dénonce l'injustice faite à Galeswinthe². Par ailleurs, l'héroïne aura été donnée comme morte avant d'apparaître comme personnage. Tout est déjà révolu.

Le récit que je viens de dégager est constamment ralenti, interrompu — et c'est là que réside surtout l'innovation formelle de C. Colomb — par des digressions de toutes sortes, récits enchâssés, analepses et prolepses occasionnés par l'apparition des personnages, qui sont en gros les convives des deux repas de famille; les tiroirs narratifs ainsi tirés

par une mystérieuse Schéhérazade, dont la médiation est presque imperceptible, ne sont pas toujours refermés avant que d'autres ne soient ouverts à leur tour. Les figures gigognes sortent les unes des autres sans plus d'indication que l'association d'idées qui les fait naître, et le lecteur doit reprendre pied lui-même en prêtant une très grande attention aux indices subtils qui lui sont parcimonieusement fournis. Il est pratiquement impossible d'anticiper dans les romans de C. Colomb.

Le lecteur doit de plus se méfier de la multiplication des personnages porteurs du même prénom, de même que de la ressemblance confondante de certains d'entre eux (il y a par exemple deux Élise, une Liesel et une Élisabeth, sans compter une Émilie...). L'écriture est cependant habile à les cristalliser dans l'exagération d'un détail corporel ou vestimentaire, inoubliable, soulignant le grotesque des uns : « Elle se mit pesamment debout, laissa pendre le long de ses flancs ses fortes mains blanches d'emmurée » (p. 172), glissant sur l'apparence des autres comme pour les protéger : « Galeswinthe avec son tout petit visage qui n'avait pas de place pour les marques du temps, tandis que les autres ont des surfaces de joues superflues et de longs mentons inutiles » (p. 59-60). Ces formules, répétées comme des leit-motive, individualisent les personnages plus certainement qu'une description conventionnelle³; nous les identifions à coup sûr à l'évocation de ce trait grossi — alors que la construction hermétique

2 En effet, dans le récit de Thierry, une lampe se décroche et s'enfonce sans se briser dans les dalles de pierre d'une église au moment de la cérémonie funèbre d'une Galeswinthe assassinée par la maîtresse de son mari. Le phénomène miraculeux souligne le caractère particulièrement injuste de cette mise à mort.

3 José-Flore Tappy a étudié cette façon de caractériser les personnages, une constante chez C. Colomb.

des récits rend aléatoire toute autre façon de s'y reconnaître. C'est une œuvre qui « oblige » à la relecture : ce qui suit modifie, ou polysémise, ce qui précède à un tel rythme que la relecture s'impose et qu'on a même envie de tout reprendre depuis le début avant d'avoir terminé. Par ailleurs, l'histoire est racontée d'un seul souffle, sans solution de continuité.

Comme les prolepses sont fréquentes et au premier abord énigmatiques, il faut en outre une excellente mémoire (ou des lectures répétées) pour mettre en ordre tous les morceaux du puzzle. Le texte ne s'organise tout à fait que dans l'« après-coup » d'une première lecture complète : ainsi, par exemple, le motif de la lampe qui se décroche au moment du déménagement donne rétroactivement sens d'avertissement chaque fois que la lampe oscille dans les pages précédentes. C'est donc véritablement dans l'après-coup que nous pouvons comprendre l'ensemble du roman, dont la lecture nous place en quelque sorte en position d'« éprouver » ce concept psychanalytique essentiel. Il est bien évident que *Châteaux en enfance* n'est pas le seul roman à ne prendre tout son sens que rétroactivement — cela est même vrai de toute œuvre littéraire. Mais les romans de C. Colomb ont ceci de particulier qu'ils évoquent la spontanéité, le flot libre des associations d'idées, alors qu'ils sont pourtant extrêmement construits; chaque image, chaque détail trouve un écho dans une espèce d'intertextualité interne qui a nécessité une dizaine d'années de travail pour chacun des titres. Cette extrême minutie crée un décalage important entre l'effet d'incohérence apparent du premier temps de la lecture et celui de cohérence totale, d'autant plus impressionnant, de l'après-coup.

Un motif en particulier subit des variations sensibles, ce qui nous met sur la piste d'une certaine linéarité. C'est l'histoire d'une jeune morte :

Jenny laissa tomber le canevas où elle brodait à minuscules points de croix deux petits sapins vert tendre, un dragon chinois rose, l'alphabet, les chiffres de ses brèves années; elle se plaignit d'un violent mal de tête. Un messager partit au galop, s'orienta mal dans ce district inconnu, demanda son chemin au vieux Bembet qui travaillait à sa vigne sous la Capite et vint frapper à la porte du docteur.

— Ouvrez, ouvrez, votre fille est malade.

La mère ôta ses vêtements de nuit, ses chaussons, son mantelet, son bonnet, passa quelques jupons, un caraco noir, un mantelet de jour, fixa de ses mains tremblantes à son corsage une broche en cheveux. Bembet le domestique bâillait sur sa voiture jaune, appliquait sur sa bouche le manche de son fouet et rencontrait un instant, la tête renversée, le regard des étoiles. Le lac ardoise brassait ses vagues le long de leur route; le meunier du Vernay qui dormait toujours mal se pencha à la fenêtre, coiffé de son casque à mèche, protégeant de la main son bougeoir. Mais lorsqu'ils arrivèrent, qu'ils frappèrent, qu'ils tirèrent la sonnette de couvent, Jenny était déjà morte. Plus tard, une autre débarquera du train de nuit, venant d'Allemagne où elle a appris la mauvaise nouvelle. Elle frappe longtemps en vain à la porte des voituriers. Le long de sa route, le lac tiède brasse ses vagues. Arrivée près de la maison obscure, elle descend du char, sent qu'elle marche sur des fleurs : le perron est jonché de roses blanches tombées la veille du jeune cercueil. Les mères, les sœurs, arrivaient trop tard au chevet d'êtres aimés (p. 29-30).

Ce passage suggère déjà par lui-même plusieurs remarques : est-il normal qu'on travaille à la vigne alors que presque tous les autres détails concourent à faire croire que l'histoire se déroule la nuit? le vieux Bembet et Bembet le domestique, d'abord désigné comme un messager (à moins qu'il ne s'agisse de quelqu'un d'autre?), auraient-ils

quelque lien de parenté? Etc. Si ces questions ne sont pas sans intérêt, je préfère m'attarder aux modifications que le motif aura subies quand nous le rencontrerons à nouveau. Je voudrais donc souligner d'abord la mobilité des temps grammaticaux : deux passages, l'un à l'imparfait (le domestique bâillait), et l'autre au présent (celle qui descend du char vient d'Allemagne), interrompent une suite d'actions au passé simple, temps du « monde raconté⁴ » ; actions dont le contenu narratif apparaît d'emblée comme beaucoup plus riche que celui des deux instants étirés par des temps qui suggèrent la durée.

D'une association digressive à l'autre à partir de ce point, et sans qu'aucun retour à la ligne ne nous ménage de pause, nous en viendrons, à la page suivante, au repas de baptême, à propos d'une robe portée à cette occasion par un personnage plutôt antipathique (les vêtements, ceux des femmes en particulier, sont longuement et minutieusement décrits, un peu à la façon dont ils le sont dans les contes de fées); de Jenny il ne sera plus du tout question jusqu'à la charnière des chapitres quatre et cinq⁵. L'évocation de l'anecdote sera alors sensiblement modifiée :

Les roses séchées sous leur grillage de tulle noir, les roses peintes en bleu et rose par Mosetti, les roses en filet que brodait Marguerite, le jasmin du perron, les dragons roses et verts de l'alphabet inachevé, disjoignaient aussi lentement les pierres de la maison du baptême.

V

Une enfant *oubliée* avait été prise de maux de tête, comme elle brodait les chiffres de ses brèves années entre deux

dragons chinois verts et roses; on ne sait qui vint chercher ses parents à l'aube, leur dire que Jenny — ou Sophie? — se mourait; la mère fixa en hâte la broche de cheveux qui maintenait sa robe de soie puce. Quelqu'un débarqua du train de nuit, venant des Allemagnes; à l'aube, devant la maison, elle *vit* qu'elle marchait sur des roses blanches (p. 85; c'est moi qui souligne).

Observons quelques-uns des nombreux changements qui distinguent les deux passages bien qu'ils reprennent les mêmes événements. Le plus frappant est d'abord l'espace accordé à chacune des occurrences : plus d'une page la première fois, à peine dix lignes la seconde. Cette caractéristique s'assortit de sa conséquence inévitable : la deuxième apparition de Jenny est beaucoup moins précisément décrite; mais, et c'est là le plus surprenant, on peut remarquer d'évidentes hésitations la deuxième fois, voire des contradictions entre les deux passages. Des détails sont retranchés, mais certains sont modifiés; le début du cinquième chapitre ne reprend donc pas, simplement pour la résumer, l'ouverture du récit. Voyons de plus près. Les sapins vert tendre ont disparu et le dragon chinois rose a cédé la place à des dragons chinois verts et roses; les deux motifs se sont donc confondus. Plus étonnant encore, le périple détaillé du messager parti quérir les parents de la brodeuse est oublié : *on ne sait plus* qui vint chercher les parents à l'aube. Même le prénom de la jeune fille — qui de malade est devenue mourante — n'est plus certain, elle s'appelle peut-être Sophie? De la description détaillée des habits de la mère, seule est conservée la broche en cheveux, et une robe remplace

4 J'emprunte bien sûr cette expression à Harald Weinrich.

5 Notons que la division en chapitres était une exigence de l'éditeur qui avait également demandé la modification du titre. Celui sous lequel C. Colomb avait soumis son manuscrit était *les Chemins de mémoire*.

le caraco. Enfin, l'arrivée tardive, qui semblait se dérouler entièrement la nuit la première fois (celle qui vient d'Allemagne — la deuxième fois *des* Allemandes — ne voit pas mais *sente* qu'elle marche sur des fleurs, près de la maison obscure), est située à l'aube à la deuxième occurrence (le mot figure d'ailleurs deux fois en dix lignes); la fraîche débarquée du train *voit* qu'elle piétine des roses. Ces fleurs blanches écrasées — symbole culturel de pureté —, rappelées de façon insistante, redoublent le motif de la jeune fille pure, morte dans une maison dotée d'une cloche de couvent; elles accentuent l'image de la beauté fauchée en pleine jeunesse. Par ailleurs, les temps des verbes sont considérablement modifiés et donnent un ton différent au passage : il y a beaucoup moins de passés simples et le présent est actuel, c'est-à-dire qu'il semble être celui du narrateur, appartenir au « monde commenté », narrateur et narrataire pouvant être représentés par le *on* — « on ne sait qui vint chercher [les] parents » —; alors que les présents de l'évocation précédente ne concernaient strictement que les protagonistes du roman et visaient à isoler un passage, à le mettre hors du temps.

Si certains détails sont oubliés et confondus, c'est, à mon sens, pour signifier que (ou parce que) du temps a passé. Les changements de temps grammaticaux accentuent cet effet : les passés simples plus nombreux de la première évocation la placent d'emblée dans un passé absolument révolu dont la mémoire est pourtant fidèlement conservée. Les imparfaits du deuxième passage — de même que le présent « actuel » — lui confèrent une plus grande proximité du présent, mais d'une façon que l'on pourrait qualifier de plus « détachée » : le passé devient plus vulnérable. L'instance narra-

trice, davantage repérable, gagne plus de liberté à l'endroit du passé qui perd son caractère inéluctablement factuel pour devenir sujet à interprétation. L'effet d'ensemble, un peu paradoxal (l'évocation qui nous paraît la plus éloignée dans le temps semble néanmoins être celle dont on se souvient le mieux), accentue l'impression que ce n'est peut-être pas toujours la même personne qui évoque, mais quelqu'un qui tente de se rappeler ce qu'il a déjà entendu raconter. Il est en effet très difficile de déterminer la succession des points de vue narratifs chez C. Colomb.

De fait la deuxième apparition de la brodeuse ouvre très exactement le chapitre où le repas de noces a remplacé celui du baptême. C'est donc comme si quelque vingt années séparaient les deux évocations de Jenny. Plus qu'il n'en faut pour que la mémoire — la même ou celle qui servirait de relais — n'ait plus très clairement à l'esprit tous les détails évoqués la première fois. Ainsi considéré, le motif de la jeune brodeuse, embrouillé par le temps, est le seul indice, en ce début de chapitre, qui nous permette de sentir que le cadre est changé, que le temps a passé. Les stigmates de la vieillesse, signature de l'âge sur chacun des personnages, n'arrivent que par la suite et peu à peu.

Pour que nous puissions affirmer que le motif jalonne véritablement tout le récit, il faut que les occurrences suivantes soulignent elles aussi des moments importants de l'histoire. Jenny apparaîtra à nouveau quand les mariés de la deuxième partie seront morts et que Galeswinthe aura recueilli sa petite-fille. Nous nous y reporterons afin de voir si ce que je propose de nommer mouvement vers l'oubli s'est accentué. Mais d'abord, un mot pour préciser ma conception de la mémoire et de l'oubli.

La conception bergsonienne de la mémoire n'est pas radicalement incompatible avec la psychanalyse : elle implique que les souvenirs restent dans l'esprit et ne disparaissent pas définitivement. Pour Bergson, l'oubli — qui n'est pas irréversible — est une conséquence de la sélection des souvenirs en fonction de l'action : notre attention puise dans l'expérience passée ce qui peut nous être utile pour répondre aux sollicitations du présent et engager une action qui ouvre sur l'avenir. Mais tout le passé est néanmoins là; les images du rêve, qui profitent de l'inattention au présent et au monde extérieur qu'implique le sommeil, en sont la preuve. Pour Freud non plus le passé ne se perd pas et pour lui aussi c'est par le rêve que nous pouvons le mieux nous en convaincre; il ne récuse pas du tout la conception utilitaire de l'amnésie. Mais l'oubli intéresse d'abord Freud en tant que conséquence du refoulement de désirs jugés coupables et condamnés à disparaître de la conscience. Pour l'un et pour l'autre, le passé agit sur le présent. De façon utile et créative pour Bergson, car le passé est une mine d'expériences-modèles; ce avec quoi Freud est d'accord, mais pour lui le passé agit également de façon pathologique et sournoise, car l'oubli dissimule derrière nos buts conscients et raisonnables des motivations et des désirs inadmissibles et refoulés.

La conception bergsonienne de la mémoire est pertinente pour rendre compte de certaines particularités stylistiques de C. Colomb et pour expliquer le mouvement vers l'oubli que j'ai évoqué. L'oubli serait une conséquence du resserrement de l'attention autour de ce qui, dans le contenu mnésique, peut être utile à l'action. Cette attitude s'oppose à la dilatation de l'attention qui ouvre la porte aux souvenirs et qui s'apparente à la contemplation

et au rêve. Pour Bergson, il est possible d'embrasser — simultanément — une partie toujours plus grande du passé.

S'il veut rendre compte de cette simultanéité, l'écrivain est placé devant un problème technique : il est forcé de passer par une énumération linéaire du contenu de la mémoire, énumération qui juxtapose ce qui, si nous suivons Bergson, est le résultat de la dilatation. Les étranges effets de rupture temporelle des romans de C. Colomb sont de cet ordre. En voulant traduire les mouvements de la mémoire, par essence continus et simultanés, l'auteur n'en arrive pas moins à un effet de discontinu; plus discontinu en fait que les récits qui ont moins le souci de traverser l'épaisseur des souvenirs. C'est que l'exposition de ce mouvement prend un temps plus long que le mouvement lui-même, dont nous ne retenons d'ailleurs ordinairement — comme les récits traditionnels — que l'élément qui nous importe pour la suite de l'action. Au contraire, le style de C. Colomb est « lourd de ces milliers d'images que les autres détruisent à mesure pour ne garder comme des marchands que ce qui peut être utile » (p. 312).

Dans la perspective psychanalytique qui guide ma lecture, il faut encore plus qu'ailleurs peut-être ne pas confondre remémoration et mémoire. La mémoire — comme on dit de quelqu'un qu'il a une bonne mémoire — est un contenu qui n'aurait pas été oublié. Au contraire, la remémoration est le surgissement d'un souvenir, modifié par l'épaisseur de temps et d'événements qu'il a dû traverser pour revenir à la conscience. L'oubli est préalable à la remémoration, mais c'est cette dernière qui assure la continuité des bribes de ce qui est mémoire. Cela dit, oubli n'est pas synonyme d'effacement total; des traces restent du refoulé,

d'autant plus significatives que le rapport à l'objet semble perdu, car elles ne sont pas pour autant sans efficacité psychique. Les contradictions et les hésitations sont donc particulièrement révélatrices. Ainsi, revenons aux modifications du motif qui nous occupe.

S'ils avaient pu le prendre [il s'agit d'un train], les parents de Jenny ou de Sophie, qui brodait sur un fin canevas un dragon chinois, seraient arrivés assez tôt à son chevet; le lac brassait ses vagues le long de la rive, comme cette nuit où une autre, dit-on, marcha sur les roses blanches tombées d'un jeune cercueil. L'alphabet de Jenny, Sophie ou Eugénie, posé sur la table à jeu en acajou, dissimulait la tache laissée par les larmes noires d'un iris (p. 132).

Nous remarquons encore une fois des différences, et même pour quelques détails le retour à la première version. Une constante cependant, et c'est le point sur lequel cette fois-ci l'accent est mis : le retard des parents au chevet de la jeune fille. La différence la plus significative, me semble-t-il, est le fait que celle qui arrive d'Allemagne soit peut-être venue pour un autre deuil semblable, pas nécessairement celui de Jenny (Sophie ou Eugénie); ce qui multiplie encore les figures possibles de jeunes mortes. Le souvenir semble donc plus confus en même temps que davantage circonscrit. La mémoire s'est resserrée, a concentré une plus grande quantité de souvenirs autour d'un élément : l'alphabet devenu napperon. Plus le récit avance d'ailleurs, plus il devient intelligible au sens courant, moins la linéarité est sinueuse et brisée (contrairement au motif qui se fait plus confus), et je ne crois pas que ce soit seulement parce que nous nous habituons au style de l'auteure; c'est que la mémoire y est moins dilatée et se resserre davantage autour des points significatifs, comme dans un récit plus traditionnel. Le contenu événe-

mentiel est d'ailleurs beaucoup plus important, quantitativement, les digressions moins longues et moins nombreuses; comme si la remémoration, la construction du souvenir, prenait peu à peu le pas sur la mémoire, bribes d'événements qui n'ont pas été oubliées. Le motif, quant à lui, n'est reconnaissable que parce qu'en subsistent les détails les plus significatifs.

Nous apprenons au sujet de l'alphabet brodé quelque chose de nouveau, il a une fonction, un usage; il est posé sur une table dans la maison de Galeswinthe. C'est un objet ancien qui ramène à l'esprit la jeune morte chaque fois qu'on pose les yeux sur lui. La présence de la broderie dans le monde raconté établit la « réalité » de l'événement, qui apparaît par ailleurs de plus en plus, à mesure que les détails s'embrouillent et se perdent, comme un fantasme. Le napperon camoufle les larmes noires d'un iris, image florale de deuil en opposition très forte avec celle des roses blanches pourtant elles aussi, dans le récit qui nous intéresse, liées à la mort. L'objet associé à la mort blanche recouvre des larmes noires, les dissimule... Du point de vue psychanalytique, le passé, éternellement retranscrit (ce que les modifications du motif, à mesure que le temps passe, illustrent en quelque sorte), n'existe qu'en fonction de ce qui l'évoque dans le présent (ou encore du sens qu'il donne au présent). Ainsi le napperon peut-il fonctionner comme un déclencheur du mouvement rétrospectif et son utilisation dans le présent — cacher les larmes noires d'un iris — n'est pas étrangère elle non plus au type de souvenir qu'il suscite. L'évocation du passé n'est donc jamais séparable de l'épaisseur de toutes les évocations précédentes du même souvenir et de la réalité présente qui la suscite. Le présent modifie carrément

le passé. Octave Mannoni écrit à propos de Marcel Proust qu'il « s'est fait une théorie personnelle, qui n'est qu'un avatar de la croyance aux fantômes, sur la possibilité non pas tant de se souvenir que de ressusciter le temps » (p. 106). Les récits de C. Colomb, tout en stratifications, approchent sans doute davantage de la seule façon que nous ayons de jamais retrouver « le temps perdu ».

Je le souligne, cette fois encore, l'apparition du motif marque un temps dans l'histoire de Galeswinthe : le retour de son frère, attiré par la perspective de l'héritage de leur mère. De fait, ces retrouvailles, dont elle attendait tant de joie, signifient la perte progressive de ses biens. Elle cède d'abord sa chambre ensoleillée, mais c'est bientôt de la maison tout entière que son frère s'empare. Le fait que l'objet évocateur recouvre un meuble, métonymie de la maison, indique bien que cette dernière est l'enjeu du retour de Paul. La maison ne fait pourtant pas partie du patrimoine maternel commun à Paul et à Galeswinthe, puisque c'est à la suite de son mariage que cette dernière est allée vivre dans la maison aux trois terrasses où sa mère est plus tard allée la rejoindre : « Sa fille épousa le voisin dont la maison s'élevait en espalier sur la colline, au sommet de trois terrasses [...]. Elle alla vivre chez sa fille à une portée de fusil » (p. 74-75). L'usurpation du frère si tendrement aimé se révèle donc encore plus abusive.

La troisième apparition du motif se situe au moment où Galeswinthe a appris le retour prochain de son frère; parce que le napperon fait le lien avec la maison, qu'il en est la métonymie, il attire l'attention de façon que l'on peut qualifier *a posteriori* de « proleptique ». C'est d'ailleurs en quelque sorte une mise en abyme puisque l'évocation indique aussi la tonalité affective, la tristesse

des larmes noires, qui attend Galeswinthe à la suite du retour de son frère — ce frère peu soucieux du passé :

On *oubliait* peu à peu Jenny, ou Sophie? ou Louise? assise sur un tabouret dans une maison de fées, brodant un alphabet de points imperceptibles, et la jeune morte aux roses blanches, ce matin d'août que le lac brassait ses vagues le long de la rive, rayonnant comme une planète la chaleur du jour passé. Paul *chassa* pour *oublier* ses soucis... (P. 143; c'est moi qui souligne.)

Dans cette quatrième apparition du motif, les points de la broderie, de minuscules qu'ils étaient dans le premier passage, sont devenus imperceptibles; est-ce à mettre en rapport avec le verbe *oublier*, qui fonctionne ici comme un reproche? On oublie Jenny, elle n'en devient que plus fantasmatique, plus féérique (plus génie). La scène atteint même des dimensions cosmiques qui font éclater l'univers étroit dans lequel évolue Paul, bien qu'il arrive paradoxalement de l'étranger. Une indication temporelle nouvelle, à la fois précise et vague (un matin d'août, mais en quelle année? le cycle annuel se répète), vient pourtant ancrer l'évocation dans une certaine réalité. L'apparition de Jenny ne marque pas, cette fois-ci, le début d'un chapitre, elle interrompt une suite d'activités futiles dont Paul est le centre. Il *chasse*. Le sens du verbe est à lui seul particulièrement éloquent. Aucune place n'est réservée à Jenny dans les préoccupations de Paul, et Galeswinthe sera bientôt écartée à son tour. « Il y aura toujours pour toi une assiette de soupe. Mais un joli petit appartement en ville, où vous seriez toutes deux comme des coqs en pâte. Hein? ma parole! » (P. 144-145.) Ce n'est donc pas par hasard que nous retrouverons des traces du motif de la brodeuse au moment du déménagement :

Elle [une belle-sœur] aida Galeswinthe toute la journée à emballer dans de grandes corbeilles les draps aux marques rouges des mortes oubliées, la mère de Jenny, ou Sophie, ou Louise, qui enleva tremblante ses vêtements de nuit pour mettre ceux de jour. « Ouvrez, ouvrez, votre fille est malade. » (P. 146.)

La jeune morte passe au second plan (nous ne savons presque plus rien d'elle), c'est la mère tremblante qui est mise en évidence. Galeswinthe, maintenant que sa fille est morte, s'identifie-t-elle à la mère de Jenny (elle aussi a déjà été décrite les mains tremblantes)? Elle a d'ailleurs dû se rendre au chevet de sa fille *en Allemagne*; des éléments de l'histoire remémorée sont ainsi repris dans celle de Galeswinthe soulignant l'importance de ce qui est appelé en psychanalyse le bruit ou le dit familial, « ce discours parlé ou secret, préalable au sujet, où il doit advenir et se repérer » (Laplanche et Pontalis, p. 51). Ce que nous avons entendu raconter se mêle inextricablement à l'histoire que nous avons vécue et peut être doté d'une efficacité psychique tout aussi grande. C'est toute une généalogie de mortes ayant brodé sur des draps leurs initiales rouges — draps constituant l'héritage de Galeswinthe, couleur qui redouble l'importance des liens du sang — qui est évoquée par ce motif que nous reconnaissons, bien qu'il ne subsiste maintenant presque rien des détails qui l'ont introduit. Ce qui en reste est néanmoins assez significatif pour qu'on ne s'y trompe pas. Ce sont les mères qui racontent les histoires familiales :

Soudain un cri, c'est Alphonse qui s'est trop penché et qui tombe avec son étroit pantalon de velours noir et sa tunique serrée à la taille, lentement, comme les morts; on a tant parlé de cette chute! « Ne grimpe pas sur le grand mur, c'est de là que l'oncle Alphonse est tombé », disent les trois mères qui se sont succédé tous les vingt ou vingt-cinq ans, balayant les feuilles mortes de leurs

jupes de soie puce ou de leurs lacets-brosse. Marguerite s'approche à son tour du grand mur (p. 106).

Toutes les mortes aimées et oubliées se cristallisent en Jenny, Sophie ou Louise, par le biais du travail d'aiguille sur la toile — proprement écriture. L'écriture est ainsi, en dehors de l'entreprise littéraire elle-même, déjà liée à la mémoire. La broderie nous fait inévitablement penser à la fidélité de Pénélope et à l'inutilité de son travail. Les femmes ancestrales ont beau avoir brodé longuement leurs initiales, avoir laissé une trace concrète et distinctive de leur nom, elles n'en sont pas moins oubliées ou au mieux confondues entre elles. La mort est bien le retour à l'indistinct, quoi qu'on fasse pour y échapper.

Nous retrouverons la brodeuse une ultime fois à la mort de Galeswinthe, qui pendant son agonie souffrait de violents maux de tête, comme Jenny. Le temps n'avait pas eu de prise sur son petit visage : « le temps rôdait autour, mais ne trouvait pas un endroit où se poser; il repartait, les pattes griffues ramassées sous lui, vers Jämes Laroche qui prenait l'aspect inquiet d'un bouton d'os à quatre trous » (p. 119). Malgré tout, le temps avait laissé sa marque sur Galeswinthe, tout au fond de ses yeux — atteints de cataracte —, littéralement dans sa tête : le médecin « vit ce que personne ne voyait au fond des yeux bruns, une tache blanche à des milliers de lieues, qui se rapprochait comme une comète » (p. 173). Quelque chose se rapproche à toute vitesse, est-ce ce qui s'éloignera tout aussi rapidement à la mort de Galeswinthe?

Elle mourut, et sa mort comme celle de la balsamine jeta autour d'elle de merveilleuses semences.

Alphonse tombant au ralenti, Jenny — ou Sophie? — qui brodait sur un fin canevas un sapin vert et rose, la jeune morte aux roses blanches, qui jusque-là avaient

gravité dans le ciel des hommes à certaines saisons, s'éloignent avec elle à une *vitesse d'étoile* (p. 165; c'est moi qui souligne).

La jeune morte aux roses blanches — qui n'est peut-être plus Jenny ou Sophie — disparaît en même temps que Galeswinthe. Est-ce à dire qu'elle vivait dans sa mémoire, apparaissait « dans le ciel des hommes » chaque fois qu'elle (s')en racontait l'histoire, aux moments les plus importants de sa vie? L'esprit de Galeswinthe est comme une espèce de tableau sur lequel s'inscrit tout ce qui est arrivé, tout ce qu'elle a entendu raconter. L'imminence de sa mort semble déclencher ce que Bergson désigne comme la vision panoramique des mourants.

C'est bien parce qu'il apparaît dans les moments significatifs propices à l'évocation des souvenirs, comme pour les souligner, que le motif fonctionne tel un jalon, un souvenir-écran sur lequel viennent se condenser plusieurs événements. Ce n'est pourtant que rétrospectivement que le lecteur peut le découvrir, dans l'après-coup de sa lecture. Le motif de la brodeuse fait donc avancer le récit, mais selon la logique de la mémoire inconsciente telle que Freud en esquissait déjà la conception en 1896 :

dans mes travaux, je pars de l'hypothèse que notre mécanisme psychique s'est établi par un processus de stratifications : les matériaux présents sous forme de traces mnémoniques se trouvent de temps en temps remaniés suivant les circonstances nouvelles. Ce qu'il y a d'essentiellement neuf dans ma théorie, c'est l'idée que la mémoire est présente non pas une seule fois mais plusieurs fois et qu'elle se compose de diverses sortes de « signes » (p. 153-154).

André Green respecte tout à fait les prémisses de Freud et décrit la mémoire inconsciente comme un phénomène de retranscription constante — palimpseste — qui organise la nouveauté selon les structures déjà en place et en fonction du refoulement. Le nouveau est ainsi absorbé afin de ne pas mettre en péril l'équilibre psychique, la signification que l'on donne à son histoire, l'image que l'on a de soi. Mais le passé ne sort pas indemne d'une telle retranscription, puisque c'est dans l'après-coup qu'il s'organise en sens et d'une façon qui n'a rien d'objectif. En outre, les boucles temporelles que les retours du motif de la brodeuse dessinent illustrent en quelque sorte le concept de compulsion à la répétition⁶.

Il faut ajouter à ces considérations une certaine « réversibilité » du temps psychanalytique, puisque le passé — en tant qu'histoire individuelle « remémorée » où l'après-coup supplée, ajoute, structure, donne un sens — se transforme en fonction du présent. La réversibilité temporelle psychanalytique réside donc dans les remaniements de mon histoire : je peux relire mon passé et lui donner un autre sens, moins traumatisant, plus satisfaisant, pour maintes raisons qui ne regardent que moi dans ma relation avec les autres. Il ne s'agit pas tant de retrouver intacte la réalité des événements — ce qui est de toute façon impossible —, que d'en modifier la signification. Je deviens ainsi plus maître de mon histoire; je bâtis des « châteaux en enfance ». Situation possible dans la cure analytique à partir du transfert; mais aussi, d'une autre façon, bénéfice de celui qui prend la

6 La compulsion à la répétition, entre autres, a poussé Freud à réfléchir sur la pulsion de mort. Dans un travail en cours, je cherche à montrer comment les romans de C. Colomb métaphorisent cette notion abstraite, intimement liée à la logique du vivant.

plume pour écrire une fiction, ou — dans une moindre mesure peut-être — jeu auquel participe celui qui ouvre un livre.

S'il y a une victoire sur le temps dans les romans de Catherine Colomb, ce n'est donc pas tant celle de la mémoire (impuissante à conserver intact le passé, contribuant plutôt à le transformer) que celle de la mort, aussi paradoxale — ou évidente selon le sens commun — que la chose puisse sembler. La mémoire ne parvient pas à soustraire ce qui est cher au passage du temps, car elle réorganise sans cesse le passé en fonction du présent, qui est lui-même appréhendé en fonction du passé. Ainsi le contenu mnésique est-il constamment retranscrit, et le passé ne parvient à l'esprit que transformé en fonction de ce qui l'évoque dans le présent. La mémoire ne saurait avoir raison du temps, elle y est trop intimement liée. Les transformations que le motif de la brodeuse subit dans *Châteaux en enfance* illustreraient cette particularité de notre psychisme. Le souvenir confirme, sanctionne, la mort du passé.

Tous les romans de Catherine Colomb se terminent avec la mort du personnage principal, personnage toujours fidèle à son passé, à son enfance, toujours injustement traité, que l'on prive de son héritage (donc de ce qui lui appartient à la suite de la *mort* de quelqu'un). La mort de ce personnage

spolié donne invariablement lieu à des images d'harmonie cosmique qui signifient le retour à l'indifférenciation première. Pour y accéder, il faut être resté fidèle à son passé, ne pas avoir renié ses origines. C'est là le rôle de la mémoire dans le temps : non pas le vaincre, mais permettre que la mort soit une victoire. Remonter le fil de la mémoire n'est pas remonter celui du temps, c'est permettre que le passé et le présent coexistent.

Pendant ce temps, la Reine des Pauvres, la balsamine s'avance au-dessus des vignes; le raisin commençait à traluire. De grandes urnes de parfums, enfances heureuses, s'élevaient ça et là dans la campagne; l'air était plein des fleurs *futures* (p. 245; c'est moi qui souligne).

Le seul futur possible est bien dans la mort, en dehors du temps. Dans la vie, le temps ne fait que figer les personnages dans leur mesquinerie; il s'inscrit sur leurs visages, les figeant dans une expression révélatrice de leur caractère, jusqu'à ce que la mort mette fin à cette pseudo-transformation. Il s'agirait d'un banal truisme s'il n'était question d'une construction imaginaire jouée sur une scène où l'immortalité fantasmatique est non seulement possible, mais souvent l'objectif même de la mise en scène. Ici, le but semblerait bien être plutôt l'acceptation de la mort, une mort qui est une transformation du vivant de l'ordre du désir, de l'amour.

Références

- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, PUF (Quadrige), 1990 [1896].
- COLOMB, Catherine, *Pile ou face*, Neuchâtel, Victor Attinger, 1934 [publié sous le pseudonyme de Catherine Tissot].
- — —, *Châteaux en enfance*, Lausanne, La Guilde du livre, 1945; Lausanne, L'Âge d'homme (Poche suisse), 1983.
- — —, *les Esprits de la terre*, Lausanne, Rencontre, 1953; suivi de « la Valise », Lausanne, Rencontre/ Payot/ 24 Heures/ Ex Libris, 1972.
- — —, *le Temps des anges*, Paris, Gallimard, 1962.
- Les trois derniers de ces romans ont été réédités en un volume sous le titre général d'*Œuvres*, par les soins de la Coopérative Rencontre, Lausanne, 1968. Mes références aux romans renvoient à la pagination de cette dernière édition.
- CORBOZ, André, « Catherine Colomb et le "temps libre" », dans *Études de lettres*, Lausanne, 1964, n° 2, p. 150-162.
- FREUD, Sigmund, *Naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1956.
- GREEN, André, « Temps et mémoire », dans la *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 41 (*l'Épreuve du temps*), printemps 1990, p. 179-205.
- LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, Paris, Hachette, 1985.
- MANNONI, Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil (Points), 1969.
- TAPPY, José-Flore, « Sur Catherine Colomb et *les Esprits de la terre*. Quelques aspects de la narration », dans *Études de lettres*, Lausanne, 1979, n° 4, p. 45-77.
- WEINRICH, Harald, *le Temps*, Paris, Seuil, 1973.